LA PERIODE ROMANTIQUE
XIXème siècle

I. Introduction

1. Romantique ?

   (exaltation de l'individualisme de l'ariste, E.T.A. Hoffmann, la référence au Moyen-Âge, caractérisation de l'art romantique)

2. Les limites de la période romantique

   (héritage de la Vienne classique, romantiques, néo-romantiques, post-romantiques)

3. Contexte historique et social

   (périodes révolutionnaires, domination des classes bourgeoises, révolutions industrielles, nouveau statut du musicien)

4. Caractéristiques musicales

   (tendance à l'élargissement des paramètres musicaux : timbre, harmonie, mélodie, musique pure/musique à programme)

II. Nouveaux genres et forme musicale à l'époque romantique

Le lied, la symphonie à programme, le poème symphonique, l'opéra romantique (la vision de Verdi, le drame musical de Wagner)

III. Quelques regards sur les grandes étapes de la musique romantique

1. Les débuts, 1810-1830

   Beethoven, Schubert, Paganini, Weber, Hoffmann

2. L'apogée : 1830-1850

   Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Berlioz, Verdi, Wagner

3. Le romantisme tardif : 1850-1890, « néo-romantiques »

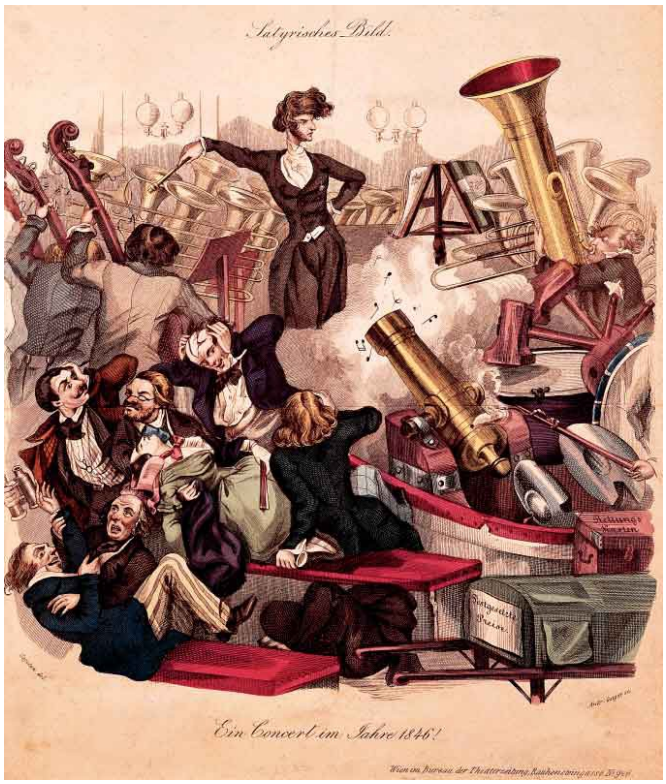
   Bruckner, Brahms, Franck, Bizet, Moussorgski, Cui, Balakirev, Borodine, Rimski-Korsakov, Dvorak, Smetana, Grieg

4. Le tournant du siècle : 1890-1910, post-romantisme et nouvelles voies

   Debussy, Mahler, Strauss, Puccini

Joseph Danhauser : « Liszt au piano » (1840)

(de gauche à droite : Alexandre Dumas père ou Alfred de Musset, Victor Hugo, George Sand, Niccolo Paganini, Gioacchino Rossini, Franz Liszt, Marie d'Agoult
et le buste de Beethoven)



Andreas Geiger : « Un concert à la mitraille à Vienne » (1846)

QUELQUES CITATIONS

« La musique est le plus romantique de tous les arts, et même, serions-nous tenté de dire, elle seule est *authentiquement* romantique, car son sujet est l'infini. La lyre d'Orphée ouvrit les portes des Enfers, la musique dévoile à l'homme des régions inconnues, un monde qui n'a rien en commun avec le monde extérieur des sens qui l'entoure, un monde dans lequel il laisse derrière lui tout sentiment précis pour s'abandonner à une indicible nostalgie. »

« Lorsque l'on parle de la musique comme d'un art autonome, on ne devrait jamais penser qu'à la musique instrumentale puisque, dédaignant le secours et l'immixtion de tout autre art, elle est seule à s'exprimer avec l'absolue pureté d'un miroir de la véritable essence de l'art. »

« La musique instrumentale de Beethoven nous ouvre l'empire du prodigieux et de l'incommensurable. Des rayons traversent la profonde nuit de ce royaume ; des ombres gigantesques volent, vont et viennent, nous serrent de plus en plus étroitement et nous anéantissent enfin, nous, mais non point l'angoisse, le désir infini dans lequel retombe et se noient tous les éclairs jubilants des sons. Au sein de cette souffrance qui absorbe en soi, sans les détruire, amour, espérance, joie, nous pensons éclater, sous l'accord de toutes les voix des passions, mais nous continuons à vivre, visionnaires extasiés. La musique de Beethoven met en oeuvre les leviers de l'inquiétude, de la crainte, de l'épouvante, de la souffrance et éveille cette immense aspiration qui constitue l'essence du romantisme. Beethoven est donc un compositeur authentiquement romantique (et par là même un véritable musicien)...

« La musique sacrée des anciens italiens est à celle des Allemands modernes ce que la Basilique Saint Pierre de Rome est à la Cathédrale de Strasbourg. (...) Les proportions grandioses du premier de ces bâtiments élèvent l'âme tout en restant commensurables ; une inquiétude étrange point le coeur de celui qui regarde la cathédrale étirer bien haut ses volutes hardies, ses entrelacs bizarres de figures et d'ornements disparates et fantasques – mais cette inquiétude elle-même éveille un merveilleux sentiment d'étrangeté, et l'esprit s'abandonne sans résistance à son rêve où il croit reconnaître le supraterrestre et l'infini. Or, telle est l'impression qui règne dans les oeuvres si riches d'invention de Mozart et de Haydn. »

« Mozart, encore que fort galant dans ses deux célèbres messes en ut majeur, a brillamment résolu le problème dans son Requiem : c'est en vérité une musique à la fois romantique et sacrée, jaillie du plus intime de son âme. »

Les cinq citations précédentes sont tirées d'E.T.A. Hoffmann, *La musique instrumentale de Beethoven*

« Comment a-t-il pu se faire qu'à mesure que, grâce aux efforts et aux dévouements incroyables des artistes, l'art grandissait et grandissait encore, la musique et les musiciens aient perdu à la fois toute autorité, toute conscience de leur mission ?
Comment en produisant et en enfantant douloureusement cette multitude de chefs-d'oeuvres et de miracles, se sont-ils presque annihilés socialement ?
Comment enfin tant d'hommes éminents n'ont-ils pas violemment secoué le joug d'une déplorable infériorité, et par quelle fatalité ceux qui étaient les premiers ont-ils condescendu à se faire les derniers ? »
Franz Liszt, « La situation des artistes et leur condition sociale », 1835

« Nous avons foi en l'ART, nous y croyons sérieusement comme nous croyons à Dieu et à l'humanité, dont l'art est l'organe, le verbe sublime. Nous croyons à son progrès indéfini et à un immense avenir social pour les musiciens ; nous y croyons de toute la force de notre espoir et de nos sympathies. »
Franz Liszt, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1835

« L'artiste vit solitaire. Quoi qu'il fasse, où qu'il aille, partout il se sent exilé. [...] L'artiste vit aujourd'hui en dehors de la communauté sociale ; car l'élément poétique, c'est-à-dire l'élément religieux de l'humanité, a disparu des gouvernements modernes. Qu'auraient-ils à faire d'un artiste ou d'un poète, ceux qui croient résoudre le problème de la félicité humaine par l'extension de quelques privilèges, par l'accroissement illimité de l'industrie et de l'égoïste bien-être ? [...] L'art social n'est plus, *ou n'est pas encore*. Aussi, que voyons-nous le plus habituellement de nos jours ? Des musiciens ? Non ; des fabriquants de musique ; partout des *artisans*, enfin, nulle part des *artistes* [...]. Moins qu'un autre, m'a-t-on dit souvent, j'ai le droit d'exprimer de pareilles plaintes puisque dès mon enfance le *succès* a de beaucoup dépassé et mon talent et mes désirs ; mais c'est précisément au bruit des applaudissements que j'ai pu tristement me convaincre que c'était à un hasard inexplicable de la *mode*, à l'autorité d'un grand nom, à une certaine énergie d'exécution, bien plus qu'au sentiment du vrai et du beau qu'étaient dus la plupart de mes succès. »
Franz Liszt, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 16 juillet 1837

« La musique est ce qui nous permet de nous entretenir avec l'au-delà. Elle nous aide à descendre en nous-même, à y découvrir la divinité que nous cherchons en vain dans la vie et dont nous avons une soif inaltérable. »
Robert Schumann

« Quel orchestre peut-on écrire là-dessus ? »
(**Berlioz, enfant, devant une partition vierge)**
« L'orchestre grandit, il parle, il devient homme »
« Il convient de savoir jouer de l'orchestre »
« Tout corps sonore mis en mouvement par le compositeur est un instrument de musique »
Hector Berlioz

"Un genre particulier de musique entièrement inconnu des classiques, et que les compositions de Weber et de Beethoven ont fait connaître en France depuis quelques années, se rattache de plus près au romantisme. Nous l'appellerons genre *instrumental expressif*. [...] Dans les compositions de Beethoven et de Weber, on reconnaît une pensée poétique qui se manifeste partout. C'est la musique livrée à elle-même, sans le secours de la parole pour en préciser l'expression ; son langage devient alors extrêmement vague et par là même acquiert encore plus de puissance sur les *êtres doués d'imagination*. Comme des objets entrevus dans l'obscurité, ses tableaux grandissent, ses formes deviennent plus indécises, plus vaporeuses ; le compositeur, n'étant plus obligé de se restreindre à une étendue aussi bornée que celle de la voix humaine, donne à ses mélodies beaucoup plus d'action et de variété ; il peut écrire les phrases les plus originales, les plus bizarres même, sans craindre l'impossibilité d'exécution, écueil qu'il a toujours à redouter en écrivant pour les voix. De là les effets extraordinaires, les sensations étranges, les émotions inexprimables que produisent les symphonies, quatuors, ouvertures et sonates de Weber et de Beethoven. Cela ne ressemble plus à ce qu'on éprouve au théâtre : là on est en présence de l'humanité et de ses passions ; ici un monde nouveau s'ouvre à vos regards, on est transporté dans une sphère d'idées plus élevées, on sent se réaliser en soi la vie sublime rêvée par les poètes, et l'on s'écrie avec Thomas Moore : «Oh divine musique ! le langage impuissant et faible se retire devant ta magie ! pourquoi le sentiment parlerait-il jamais, quand tu peux seule exhaler toute son âme.»" (*Le Correspondant*, 22 octobre 1830, in Berlioz, 1996, p. 67-68.) (La citation de Thomas Moore vient des *Mélodies irlandaises* publiées à Paris en 1823.)

Critique Musicale vol I (Buchet-Chastel)
Hector Berlioz

"Les œuvres musicales en suivant d'une manière générale un programme doivent avoir prise sur l'imagination et le sentiment indépendamment de tout programme. En d'autres termes : toute belle musique doit premièrement et toujours satisfaire aux conditions absolues, inviolables et imprescriptibles de la musique. Proportion, ordonnance, harmonie et eurythmie y sont aussi indispensables qu'invention, fantaisie, mélodie, sentiment et passion." (Liszt, lettre à Marie d'Agoult, 15 nov. 1864, cité in Gut, 1989, p. 346.)

"Franz Liszt" (Fallois - L'Age d'Homme)

"On a voulu trop longtemps et quelques personnes voudraient encore retenir la symphonie dans le cadre étroit qui lui fut tracé par Haydn. Mozart ne fit pas la moindre tentative pour en sortir. C'était toujours pour lui, comme pour Haydn, le même plan, le même ordre d'idées, la même succession d'impressions, toujours un *allegro* suivi d'un *andante*, d'un menuet et d'un finale sémillant et vif. Et dans ces quatre morceaux jamais autre chose qu'un enchaînement plus ou moins habile de jolies phrases, de petites coquetteries mélodiques, de jeux d'orchestre piquants et spirituels ; ces compositions n'avaient pour but que de *divertir l'oreille*, et je conçois parfaitement que le prince Esterhazy se plût à les entendre pendant qu'il était à table. Jamais on n'y remarque la moindre tendance vers cet ordre d'idées qu'on appelle poétiques ; les maîtres de ce temps trouvaient de l'*imagination* à mettre un *fa* à la place d'un *mi*, ou un *mi* au lieu d'un *fa* dans certains accords [...], la note était pour eux le but et non pas le moyen. Le sentiment de l'expression sommeillait en eux et ne paraissait vivre que lorsqu'ils écrivaient sur des paroles. Les symphonies se succédaient et se ressemblaient toutes. De là une routine, de là des habitudes telles que non seulement la coupe, le caractère et le nombre des morceaux d'une symphonie étaient tracés d'avance [...] [suit une digression sur la monotonie des effectifs orchestraux] de sorte qu'il n'y a réellement point d'exagération à dire, au sujet des quatre-vingt-dix symphonies [sic] écrites par Haydn et Mozart, que ce sont quatre-vingt-dix variations sur le même thème pour le même instrument." (Berlioz, *Journal des débats*, 15 décembre 1844 ; repris in 2004, p. 600-601.)

Critique Musicale vol 5 (Buchet-Chastel)
Hector Berlioz

"Nous avons raison de qualifier un thème de grandiose, de gracieux, de tendre, d'insignifiant, de trivial ; mais tous ces mots s'appliquent au caractère musical de la phrase. Nous employons le plus souvent, pour la détermination de ce caractère des mots et des idées qui appartiennent à notre vie affective, comme «fier, sombre, aimable, cordial, ardent». Mais nous pouvons donc aussi emprunter nos qualificatifs à un autre ordre de phénomènes et dire qu'une musique est «vaporeuse, printanière, nébuleuse, glaciale». Les sentiments ne sont donc, pour désigner le caractère musical, que des phénomènes comme tant d'autres, offrant des analogies dont on peut faire son profit. Rien n'empêche d'employer ces épithètes, si l'on est conscient de leur caractère métaphorique ; il est difficile de s'en passer. Mais qu'on prenne bien garde de dire «cette musique *exprime* ou *peint* la fierté, etc.»." (*Ibid.*, p. 99.)

HANSLICK "Du beau dans la Musique"

Erlkönig
(Johann Wolfgang Goethe)

Wer reitet so spät durch Nacht
und Wind ?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faʒt ihn sicher, er hält ihn warm.

- Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht ?
- Siehst Vater, du den Erlkönig nicht ?
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif ?
- Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.

« Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand. »

- Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht?
- Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind.

« Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schon;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein. »

- Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?
- Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau. -

« Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt. »
- Mein Vater, mein Vater, jetzt faʒt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in den Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

Le roi des Aulnes
(Johann Wolfgang Goethe)

Qui chevauche si tard dans la nuit dans le vent ?
C'est le père avec son enfant,
Il serre le garçon dans ses bras,
Il le tient fermement, il le garde au chaud

- Mon fils, pourquoi caches-tu ton visage d'effroi ?
- Père, ne vois-tu pas le Roi des Aulnes ?
Le roi des Aulnes avec couronne et traîne ?
- Mon fils, c'est une traînée de brouillard.

« Toi cher enfant, viens, pars avec moi !
Je jouerai à de bien jolis jeux avec toi,
Il y a tant de fleurs multicolores sur le rivage
Et ma mère possède tant d'habits d'or »

- Mon père, mon père, n'entends-tu pas
Ce que le Roi des Aulnes me promet doucement ?
- Calme-toi, reste calme, mon enfant,
Le vent murmure dans les feuilles mortes

« Veux-tu, gentil garçon, venir avec moi ?
Mes filles doivent d'attendre déjà
Mes filles mènent la ronde nocturne,
Elles te bercent, dansent et chantent »

- Mon père, mon père, ne vois-tu pas là-bas
Les filles du Roi des Aulnes cachées dans l'ombre ?
- Mon fils, mon fils, je le vois bien,
Les saules de la forêt semblent si gris.

« Je t'aime, ton joli visage
me touche,
Et si tu n'es pas obéissant, alors j'utiliserai la force ! »
- Mon père, mon père, maintenant il me saisit
Le Roi des Aulnes me fait mal.

Le père frissonne d'horreur, il chevauche promptement,
Il tient dans ses bras l'enfant gémissant
Il parvient au village à grand effort
Dans ses bras l'enfant était mort.

Mondnacht
(Texte : Joseph von Eichendorff, musique : Robert Schumann)

Es war, als hätt’ der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Aehren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

Nuit de lune

C'était comme si le ciel
Eût embrassé la terre,
Comme si dans la clarté des fleurs,
Elle eût à rêver de lui.

L'air passait à travers champs,
Les épis se berçaient lentement,
Les forêts bruissaient doucement,
Tant la nuit était claire d'étoiles.

Et mon âme étendait
Largement ses ailes,
Volait à travers des campagnes calmes,
Comme pour rentrer chez elle.

SYMPHONIE FANTASTIQUE
Episodes de la vie d'un artiste
(Hector Berlioz, 1830)

Programme (édition de 1845)

Première Partie : Rêveries – Passions

L'auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre appelle le vague des passions, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdument épris. Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une pensée musicale, dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'être aimé.

Ce reflet mélodique avec son modèle le poursuivent sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier allegro. Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvements de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, etc., est le sujet du premier morceau.

Deuxième Partie : Un Bal

L'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses, au milieu du tumulte d'une fête, dans la paisible contemplation des beautés de la nature; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui et jeter le trouble dans son âme.

Troisième Partie : Scène aux Champs

Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz de vaches; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé et à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement; il espère n'être bientôt plus seul... Mais si elle le trompait!... Ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur troublées par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de l'adagio. À la fin, l'un des pâtres reprend le ranz de vaches ; l'autre ne répond plus... Bruit éloigné de tonnerre...Solitude...Silence...

Quatrième Partie : Marche au supplice

Ayant acquis la certitude que non-seulement celle qu'il adore ne répond pas à son amour, mais qu'elle est incapable de le comprendre, et que, de plus, elle en est indigne, l'artiste s'empoisonne avec de l'opium. La dose du narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un sommeil accompagné des plus horribles visions. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné, conduit au supplice, et qu'il assiste à sa propre exécution. Le cortège s'avance aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. À la fin de la marche, les quatre premières mesures de l'idée fixe reparaissent comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

Cinquième Partie : Songe d'une Nuit de Sabbat

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparaît encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque : c'est elle qui vient au sabbat... Rugissement de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du Dies irae, ronde du Sabbat. La ronde du Sabbat et le Dies irae ensemble.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

BOUCOURECHLIEV, André, *Le langage musical*, Fayard, Paris, 1991

BRISSON, Elisabeth, *La Musique*, Belin, Paris, 1993

CANDÉ, Roland de, *Nouveau dictionnaire de la musique*, Le Seuil, Paris, 2000
- *Dictionnaire des compositeurs*, Le Seuil, Paris, 1996

DENIZEAU, Gérard, *Les genres musicaux : Vers une nouvelle histoire de la musique*, Larousse, Paris, 2006

DENIZEAU, Gérard, *Guide de la Musique : Une initiation par les ouvres*, Larousse, Paris, 2006

HODEIR, André, *Les formes de la musique*, PUF, collection « Que sais-je ? », Paris, 1951

HONEGGER, Marc, éd., *Dictionnaire de la musique*, *I. Les hommes et leurs œuvres*, 2 vol., Bordas, Paris, 1986
Dictionnaire de la musique, II. Science de la musique, 2 vol., Paris, Bordas, 1976

MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique*, 2 vol., Fayard, Paris, 1990

MASSIN, Jean et Brigitte, (sous la direction de), *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, Paris, 1987

NATTIEZ, Jean-Jacques, dir., *Musiques, Encyclopédie pour le XXIème siècle : Histoire des musiques européennes, vol 4,* Actes Sud/Cité de la musique, 2006

Ouvrages spécifiques

HONEGGER, Marc, et PREVOST, P., *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, 3 vol., Bordas, Paris, 1991-1992

PERROUX, Alain, *L'opéra mode d'emploi*, L'avant-scène opéra, Premières loges, Paris, 2003

VILA, Marie-Christine, Guide de l'opéra : Les œuvres majeures du répertoire, Larousse, Paris, 2005

Collection « Les indispensables de la musique » de Fayard, Paris :
- *Guide de la musique de piano et de clavecin*
- *Guide de la musique de chambre*
- *Guide de la musique d'orgue*

- *Guide de la musique sacrée*
- *Guide de la musique symphonique*
- *Guide de l'opéra*

La musique romantique

BOUCOURECHLIEV, André, *Beethoven*, Seuil, 1963

- *Essai sur Beethoven*, Actes Sud, Arles, 1991

CHION, Michel, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Fayard, Paris, 1993

- *La symphonie à l'époque romantique, de Beethoven à Mahler*, Fayard, Paris, 1994

EINSTEIN, Alfred, *La musique romantique*, Gallimard, Paris, 1999

FRANCOIS-SAPPEY, Brigitte, & CANTAGREL, Gilles, *Guide de la mélodie et du lied*, Fayard, Paris, 1995

MASSIN, Jean et Brigitte, *Recherches de Beethoven*, Fayard, Paris, 1970

MASSIN, Brigitte, *Schubert*, Fayard (Les indispensables de la musique), Paris, 1995

ROSEN, Charles, *La Génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains* Gallimard, Paris, 2002